

УДК 78.03  
ББК 85.31

**В.В. МАХАН**

## ЗАГАДКА ДРЕВНЕРУССКОЙ ДОМРЫ

Рассмотрена история древнерусской домры в контексте средневековой русской культуры. Обобщены имеющиеся на сегодняшний день данные и различные взгляды на вопросы происхождения и исчезновения этого загадочного инструмента. Подтверждена широкая распространенность домры на Руси в XVI—XVII веках и ее тесная связь с искусством скоморохов. Исследуется характер исполнительства на древнерусской домре.

*Ключевые слова:* домра, древнерусская домра, скоморохи, русская инструментальная музыка XVI—XVII веков.

**И**нструментальная музыка Древней Руси до сих пор остается явлением, недостаточно изученным искусствоведением. Исследователь, так или иначе соприкасающийся с этой темой, сталкивается с целым рядом проблем. Прежде всего, это чрезвычайно малое количество дошедших до наших дней экземпляров древнерусских музыкальных инструментов, а также недостаток письменных и изобразительных источников, дающих отчетливое представление об их конструктивных и звуковых особенностях. Характерно, что указанные проблемы актуальны не только при рассмотрении периодов Киевской Руси и последующих веков борьбы с монголо-татарами, но также периода Московского государства XVI—XVII столетий — эпохи, от которой дошло до нас значительно большее количество документов; несмотря на это, сфера инструментальной музыки того времени по-прежнему остается в тени. В этой связи весьма удручает малочисленность работ, посвященных данному вопросу. Как справедливо отмечает И.Ф. Петровская, даже в таком капитальном труде, каковым является десяти томная «История русской музыки»<sup>1</sup>, «приведены разрозненные факты бытования инструментальной музыки в XVII веке при дворе и в высшем социальном слое» [1, с. 9] и практически ничего не говорится об инструментальной музыке в народном быту. Особенно остро ощущаются все перечисленные проблемы при исследовании истории древнерусской домры — музыкального инструмента загадочной судьбы, который просуществовал на Руси почти полтора столетия (согласно имеющимся на сегодня данным, первая четверть XVI — середина XVII века), а затем необъяснимо исчез из музыкальной практики.

В сравнении с довольно обширным материалом по европейскому инструментарию XVI—XVII веков, о русских музыкальных инструментах известно крайне мало. В Европе первые пособия по игре, к примеру, на популярнейших в эпоху Возрождения лютне и виоле<sup>2</sup> появляются уже в

начале XVI века; развиваются системы нотации инструментальной музыки. На Руси традиции записи инструментальной музыки не существовало вовсе; записывалась только церковная музыка, которая была исключительно вокально-хоровой.

Такое состояние дел обусловлено, в первую очередь, историческими причинами. Развитие музыкального искусства на Руси происходило в качественно иных условиях, нежели в европейских странах. С принятием в X веке христианства уже сложившаяся культура русского народа (понимаемая здесь как совокупность всего жизненного уклада), до этого единая, разделилась на две неравноценные составляющие — духовную и мирскую. Принятие православия — византийской формы христианства — предполагало и следование соответствующим церковным предписаниям и канонам, воспринятым от Византии. Неотъемлемой частью православного религиозного культа в Византии была вокально-хоровая музыка. В силу этого именно вокально-хоровая музыка стала соответствовать той форме духовной культуры, которой была присвоена наивысшая ценность в новом, православном русском обществе. «Вместе с крещением Русь приняла от Византии и церковно-певческую практику и музыкальную письменность, необходимую для богослужебного обихода» [3, с. 87]. Церковное пение не только почиталось как богоугодное занятие, называясь в книгах «ангелоподобным», но и старательно сохранялось — фиксировалось с помощью особого письма. Таким образом, с самого крещения на Руси были заложены благоприятные предпосылки для дальнейшего развития, в первую очередь, хорового певческого искусства.

В противоположность этому, инструментальная музыка с первых шагов православия на Руси была вытеснена в сферу мирскую. Этому немало способствовал воспринятый от Византии аскетический идеал благочестия, сурово осуждающий мирские радости как греховные, «низменные» потребности человека. «Аскетическая идея отрицала сферу мирского удовольствия, всякого удовольствия, которое служило миру, то есть утехам мирской жизни <...>» [4, с. 392]. В такой обстановке искусство, глубоко укоренившееся в повседневном быту, а тем более нередко

<sup>1</sup> История русской музыки: в 10 т. / под общ. ред. Ю.В. Келдыша. — М., 1983.

<sup>2</sup> Трактаты по игре на виоле С. Кампериуса (1516), М. Агриколы (1529) — см.: [2, с. 65, 77].

носившее развлекательный характер, неминуемо обречено было на осуждение со стороны церкви. Таковым искусством по своей сути являлась на Руси инструментальная музыка, без которой немислим был прежний привычный уклад жизни русского человека: свадьбы, похороны, народные гулянья и сопутствующие всему этому веками языческие представления и обряды. Кроме того, инструментальной музыке не нашлось применения в православном религиозном культе: в византийском богослужении, образцу которого стремилась следовать молодая русская церковь, музыкальные инструменты не использовались.

В силу перечисленных причин православие на Руси сразу же вступило на путь непримиримой борьбы со сферой развлечений, неотъемлемой частью которой было и исполнительство на музыкальных инструментах. «Народная музыка, песня, пляска, сказка, какая-либо игра и т. п. в нашем древнем быту с первого же времени, как только раздалось учительное слово, были отвергнуты, как действия идолослужения» [4, с. 393]. Не развлечениям, а молитве, посещению храма и чтению благочестивых книг должен был предаваться русский православный христианин на досуге. Строжайшему порицанию и всяческим проклятиям со стороны духовных мужей подвергались, в первую очередь, предметы прежнего языческого культа, к каковым причислены были и музыкальные инструменты; соответственно, исполнители на них, как наследники служителей иной религии, становились, фактически, «идейными» врагами Церкви. Церковные документы — поучения святых отцов, монастырские требники, различные предписания, уставы и уложения ярко отражают непримиримую позицию Церкви в отношении искусства музыкантов-исполнителей на протяжении всего периода русской истории вплоть до эпохи Петра I. В них представители «игровых профессий» — а таковыми на Руси были, прежде всего, скоморохи, — называются «слугами дьявола», «духами нечистыми», «бесами», музыкальные инструменты — «дьявольскими лестями», «бесовскими кощунами», а исполняемая музыка — «песнями сатанинскими» и т. п. Какой контраст с упомянутым выше «ангелоподобным» пением!

Поэтому довольно часто в древнерусских источниках музыкальные инструменты называются общими наименованиями, вроде «гудебных сосудов», или «музыкальных орудий». При этом за весьма размытым определением «гудебные сосуды» могут скрываться любые струнные инструменты — гусли, гудки, домры, лиры и т. п. Характеристика исполняемой музыки также не отличается разнообразием — в основном, она ограничивается терминами «гудьба», «гудение струнное» или «сопение». «В Древней Руси существовало два музыкальных понятия — мусикия (музыка) и пение. Эти понятия противопоставлялись. Мусикия — это инструментальная музыка, игра на музыкальных инструментах (на струнных она называлась гудением, на духовых — сопением)» [3, с. 35]. В результате таких «описаний» сегодня сложно установить, чем же «гудение струнное» гуслей отличалось от «гудения струнного» до-

мры или гудка, какую каждый инструмент нес функцию в ансамбле и т. д. Не исключено, что столь обобщенная характеристика музыкальных инструментов является одной из причин, почему название «домра» не встречается в документах ранее XVI века.

В Европе, к счастью для европейской музыкальной культуры, подобный радикализм в отношении инструментальной музыки не прижился. Западная церковь осознала, что «дело не в инструментах и исполнителях, а в содержании музыки, что инструментальная музыка может быть не только возбуждающей низменные инстинкты» [1, с. 20]. Уже с VII века, при папе Виталиане, в католической службе начинает использоваться орган [5, с. 112], а значительно позже, в XVIII веке, допускается и струнный, а затем и большой оркестр. Интересно в этой связи вспомнить, что и первые публичные концерты — а концерт все-таки является, по сути, формой светской, развлекательной культуры, — начали проходить в Европе XVII века под церковными сводами. «Известно, например, что в Англии концертная работа началась в 1670 году <...> Но ведь также известно, что почти за 50 лет до этой даты знаменитый итальянский органист и клавесинист Дж. Фрескобальди начал проводить в Венеции в соборе Св. Павла публичные органнне концерты, на которые также свободно продавались билеты <...>» [6, с. 151].

Инструментальная музыка на Руси была тесно связана с искусством скоморохов — по существу, средневековых профессиональных артистов, против деятельности которых восставала православная Церковь. Однако при всем постоянстве этого противостояния на протяжении нескольких столетий, не взирая ни на какие грозные порицания, «музыкальные орудия» звучали и в народном быту, и при царском дворе, и даже в кельях самих священнослужителей. По-видимому, человеческую потребность в свободном творчестве невозможно уничтожить никакими запретами. «Хорошо известно, что ни открытая борьба, ни борьба замаскированная не уничтожила скоморохов, потому что не исчезла любовь народа к их искусству» [7, с. 38]; скоморошество как социальный и культурный слой перестает существовать только к концу XVII века. И все же, в результате многовековой борьбы Церкви и скоморохов инструментальное исполнительство на Руси и национальные музыкальные инструменты сильно пострадали. Во-первых, не было создано предпосылок для совершенствования «музыкальных орудий». Искусство игры на музыкальных инструментах веками передавалось в рамках устной традиции. Никому и в голову не приходило фиксировать исполняемые наигрыши, которые, в основном, носили сугубо прикладной характер — сопровождали пение или пляску. Исполнители на музыкальных инструментах, как и другие представители артистического ремесла, не считались уважаемыми членами общества. Несмотря на то, что народ охотно предавался веселью со скоморохами, они оставались презираемы всеми слоями общества, а их искусство считалось пустым и даже вредным занятием. Понятно, что в такой обстановке и речи

быть не могло о пособиях по игре на каком-либо музыкальном инструменте. Во-вторых, основные сведения о музыкальных инструментах отражались, по большей части, в церковных книгах, так как книжность и образованность на Руси была преимущественно делом церковнослужителей. Зачастую сведения эти бывают заранее предвзятыми и не дают верного представления ни о музыкальных инструментах, ни о музыкальной практике своего времени. «Обращаясь к такого рода памятникам прошлого, не стоит забывать, что инструменты и инструментальная музыка трактуются в них в самой уничтожительной, а нередко и в искаженной форме» [8, с. 16]. Все это затрудняет работу исследователя и оставляет без ответа многие вопросы. Один из них — вопрос о бытовании древнерусской домры, ее загадочном происхождении и не менее загадочном исчезновении.

Игра на музыкальных инструментах на Руси, по видимому, действительно была в глубокой дохристианской древности частью языческих культов, хотя прямые свидетельства этого отсутствуют. В древнерусской литературе музыкальные инструменты упоминаются, в основном, при порицании игрищ, то есть зрелищ и представлений всякого рода; игрища эти, по мнению многих исследователей, представляли собой не что иное, как отголоски языческих ритуалов дохристианской Руси. Что касается скоморохов, с которыми теснейшим образом была связана инструментальная музыка, то «русские скоморохи в X — XIII вв. были прежде всего участниками различного рода празднеств, музыкантами, певцами и плясунами. Видимо, в целом тот же характер и ту же сферу деятельности надо признать у русских скоморохов и в последние века перед крещением, то есть в IX — X вв.» [7, с. 50].

Возможно, домра или подобный ей инструмент был в употреблении у русских еще до принятия христианства. В записках арабского путешественника Ахмеда Ибн-Фадлана, посетившего в X веке Волжскую Булгарию, упоминается «тунбур», который при погребальном обряде был положен в могилу знатного руса [8, с. 81]. Очевидно, путешественник назвал «тунбуром» инструмент, похожий на известный ему арабский струнно-щипковый грифный<sup>3</sup> инструмент танбур; не исключено, однако, и то, что это и в самом деле был арабский танбур. К сожалению, этим исчерпываются все сведения, об игре на этом инструменте ничего не сообщается. Но именно древний восточный танбур мог быть предшественником русской домры, которая, как известно, принадлежала тому же типу. Версия происхождения русской домры от восточного танбура была выдвинута еще первым ее исследователем А.С. Фаминцыным. Так как изображений древнего арабского танбура не сохранилось, но остались описания его современниками, воспользуемся кратким

<sup>3</sup> Термин «грифный» объяснен М.И. Имханицким: «Все инструменты, имеющие гриф для укорачивания струн, соответственно, повышающих их звучание <...>»; имеется в виду наличие грифа как отличие от другой группы струнно-щипковых, соответственно, безгрифных, к примеру, гуслей — см.: [9, с. 7].

резюме Фаминцына: «Основные характеристики инструмента следующие: корпус, переходящий в узкий гриф с навязанными на нем ладами, две (иногда три) струны прикрепляются внизу корпуса к специальной ножке, и через подставку натянуты на гриф, сверху которого закреплены колками» [10, с. 334]. Возможно, именно так выглядел предок русской домры.

Еще одно свидетельство о существовании у славян струнно-щипкового инструмента находится в записках другого арабского путешественника, Ибн-Дасты, посетившего славян в том же X веке: «Есть у них всякого рода лютни, гусли и свирели <...> лютни же их осьмиструнные» [11, с. 31]. Арабская лютня — также грифный струнно-щипковый инструмент, хотя и имеющий ряд отличий от танбура. Н.И. Привалов пишет об арабской лютне, как о «более сложной, совершенной форме танбура», имеющей в X веке уже «4 струны и 4 лада на грифе» [12, с. 5]. Оба свидетельства арабских писателей позволяют предположить, что у русских уже в X веке использовались музыкальные инструменты типа восточного танбура или лютни, то есть струнно-щипковые грифные инструменты; возможно, это была искомая нами домра или ее непосредственный предшественник.

Тем не менее, упоминаний домры в древнерусских письменных источниках ранее XVI столетия нет, хотя некоторые музыкальные инструменты перечисляются уже в «Повести временных лет» (XI век). Самое раннее свидетельство о домре содержится в «Почуении митрополита Даниила» (около 1530 года): «Ныне же суть нецыи от священных, яже суть сии пресвитери и диаконы, и иподиякони, и четци и певци, глумяся, играют в гусли, в домры, в смыки <...>» [13, с. 201]. Если к 1530 году даже в среде священнослужителей были любители игры на домрах, то, вероятно, домра появилась на Руси не позднее начала XVI века.

В изобразительных источниках домра, как и вообще инструменты подобного типа — струнно-щипковые грифные, также не встречается ранее XVI столетия. Однако на фреске Патерика Софийского собора в Киеве (XI век) в руках одного из музыкантов изображен загадочный инструмент. Как было установлено, музыканты и, соответственно, инструменты на фреске не являются русскими, так как «художники, воспроизводившие эти сцены, были не русские, а византийцы» [14, с. 54]. Очевидно, фреска эта изображает гистрионов, разыгрывающих одно из музыкально-театральных представлений, принятых в то время при византийском дворе. Историк Д.В. Айналов в свое время полагал, что фреска изображает «музыкантов, играющих на арфе, трубе, домбре и флейте» [14, с. 56<sup>4</sup>]; под «домброй» ученый, скорее всего, подразумевал не древнерусскую домру, а восточный инструмент типа казахской домбры. Н.Ф. Финдейзен был более осторожен с определением загадочного инструмента и признавал только, что «струнный щипковый инструмент с овальным

<sup>4</sup> См. ссылку на [15, с. 235].

корпусом и длинным грифом <...> определенно напоминает нам тип восточных танбуров» [14, с. 57]. Большинство же исследователей затрудняются с его названием. Конечно, вряд ли можно говорить, что в Патерике киевского собора изображена древнерусская домра; но присутствие этого инструмента на фреске может указывать на заимствование инструментов подобного типа из Византии, которые, в таком случае, могли начать свое распространение на Руси уже в XI веке. «Фрески — византийского происхождения; сцены, представленные на них, также разыгрывались при византийском дворе — и в подражание им могли перейти в репертуар увеселений княжеского двора древнего Киева, но действующие в них лица и их музыкальные инструменты могли быть не византийскими, а представлять популярных в то время и разъезжавших по городам иноземных специалистов-гистрионов» [14, с. 57]. Это предположение не противоречит и версии о восточном происхождении русской домры, так как гистрионы при византийском дворе могли быть и странствующими артистами с Востока. Возможно, именно Софийский собор хранит в себе тайну происхождения струнно-щипкового грифного инструмента на Руси, то есть древнерусской домры.

Так или иначе, самым ранним принято считать обнаруженное М.И. Имханицким изображение инструмента, более всего похожего на лютню (миниатюра из «Евангелия учительного», 1524). Поскольку название «лютня» в древнерусских источниках практически не встречается, есть все основания полагать, что на миниатюре изображена именно домра. И здесь исследователя поджидает новая загадка: струнно-щипковые грифные инструменты на древнерусских миниатюрах XVI—XVII веков имеют существенные внешние различия — на одних изображениях представлены инструменты танбуровидные, с небольшим круглым корпусом и грифом без отчетливо выявленной головки, с количеством струн не более четырех, на других — лютневидные, с достаточно большим корпусом и характерной для лютни резко отогнутой назад головкой, с количеством струн до шести. По заключению Имханицкого, «древнерусская домра <...> существовала в XVI—XVII столетиях в двух вариантах» [9, с. 45]. Разгадку двоякого изображения домры, безусловно, нужно искать в истории происхождения этого инструмента на Руси.

Исследователи так и не пришли к единому мнению в вопросе о происхождении древнерусской домры. Как уже отмечалось, одна из версий ведет «родословную» домры от восточного танбура, через ближайших азиатских соседей русских, имеющих инструменты со схожей конструкцией и названиями: домра ногайских татар, домр калмыков, думбра киргизов, казахская домбра, думбур монголов, думбыра башкиров, думбрак узбеков, танбур и тамбур азербайджанский и таджикский и т. п. Другой версии, которую можно считать вариантом восточной — о появлении домры на Руси во времена монгольского нашествия, — придерживался Н.И. Привалов. Третью гипотезу, западного происхождения, выдвинул Ю.В. Яковлев:

«В самом первом приближении можно утверждать, что попавший на территорию Московской Руси и распространившийся под названием “домра” музыкальный инструмент вел свое происхождение от кобзы» [16], указывая на культурные связи Руси с западными славянами и на идентичность ряда изображений кобзы и древнерусской домры, отмеченную Имханицким [9, с. 63]. Автор гипотезы утверждает, что распространение лютни и пандоры в Польше в XVI веке оказало влияние на малороссийскую кобзу, вследствие чего возник ее усовершенствованный вариант — бандура. «Куда же исчезает древний славянский инструмент кобза?» — спрашивает автор и отвечает: «Во второй половине XVI в. путь кобзы лежал на Русь, в силу близости всех указанных территорий, этнического родства и культурно-исторической взаимосвязи». Пожалуй, эта версия выглядит наименее убедительной, в первую очередь потому, что документы подтверждают существование домры уже в первой половине XVI столетия. Кроме того, многие изображения древнерусских домр с тем же успехом можно назвать идентичными современным им европейским лютням. Почему бы, в таком случае, не выдвинуть и четвертую версию — о происхождении домры напрямую от европейской лютни или заимствовании последней вследствие расширявшихся с конца XV столетия культурных и экономических связей Московской Руси с Западной Европой? Загадка происхождения русской домры пока остается неразгаданной.

Итак, за неимением более ранних сведений о домре, можно, по-видимому, только констатировать, что в XVI веке она уже имела хождение на Руси. В XVI и еще более широко в XVII столетии домра была распространена уже во многих великорусских областях. Известен целый ряд географических названий XVI—XVII веков, однокоренных названию этого инструмента: деревня Домерниково Переславль-Залесского уезда, Домерников починок Тверского уезда (XVI век), Домрачевево пустошь Московского уезда (1629), Домрачевево переулоч в Нижнем Новгороде (1621—1622), деревня Домрянки на реке Каме (вотчина графа Д.И. Строганова в 1623—1624, 1647 гг.) [17, с. 638]. Помимо географических названий, существовали и до сих пор существуют русские фамилии Домрачевы, Домрачевы. Эти фамилии, очевидно, произошли от игроков на домрах, которые звались «домрачевыми». Нередко домра встречается в старинных азбуковниках XVII века; в одном из таких азбуковников, к примеру, разъясняется термин «музикия»: «Музикия — то игра в гусли и в лыри, и в цымбалы, и в домры. Вся сия нарицаются род музикийн еже есть сосуды гудебнаго оустроения» [18, л. 224 об.]. Присутствие домры в ряду других распространенных инструментов той эпохи предполагает, что она была предметом известным и привычным читающему эти строки современнику, во всяком случае, не менее чем гусли, известные на Руси с глубокой древности.

В документах XVI—XVII веков упоминаются также «домерники» и «домерщики». Вероятно, в отличие от домрачевых — музыкантов-исполнителей на домрах, это

были мастера-изготовители домр. В жалованной грамоте Ивана IV епископу Коломенскому и Каширскому Вассиану Топоркову 1538 года сообщается: «По конец Омиревки слободки черных одиннадцать дворов: во дворе Родионко подошевик, во дворе Сенька рожечник, во дворе Гриша доморник» [17, с. 30]. Гриша-доморник, очевидно, и был таким домровым мастером. В списке с писцовой книги вологодской земли, сделанном в 1629 году, значится: «В Козлене <...> дом архиепискупля бобыля на церковной земле Гришки Домерщика» [17, с. 113]. Далее там же: «По Большой улице за немецкими дворами к английскому двору по той же стороне <...> место дворовое порозжо бобыля Тренки Домерщика» [17, с. 113]. В Можайске (1596—1598): «В Спасской улице место Михалка домерщика» [17, с. 178]. В Нижнем Новгороде (1621—1622) «на Петушкове поварня мыльная Ивана-домерщика» [17, с. 218]. Кроме того, в таможенных книгах северного речного пути Московского государства в период 1633—1636 годов зафиксирован завоз «домерных», или «домряных», струн довольно большими партиями в 1000, 2000 и 3000 струн [19]. Ю.В. Яковлев пишет, что «на тобольские торги в 1639—1640 гг. поступило 4900 струн» [16]. Столь большие партии говорят о немалом спросе на струны; следовательно, домра была достаточно распространенным инструментом своего времени.

В первой половине XVII столетия обнаруживаются исполнители на домрах — домрачи, — состоящие на службе в государевой Потешной палате. Записи из расходных книг первой половины XVII века говорят о выдаче домрачам денег из государевой и царицыной казны на «домерные струны» и на платье. Выдавались деньги и на покупку инструментов, поскольку в Москве того времени среди торговых рядов существовал и Домерный ряд. Так, в 1634 году «в Домерном ряду куплено за 49 коп. шесть домер потешных, в хоромы царевны для потехи» [4, с. 57]. «В 1634 г. Генв. 7 царю Алексею Мих. на пятом году его возраста в Домерном ряду были куплены две домры да рыле за 66 коп.» [4, с. 89]. Известно, что в 1626 году на свадьбе царя Михаила Федоровича играли веселые гусельники, скрипотчики, а также «домрачи Андрюшка Федоров, Васька Степанов» [20, с. 176]. Как видно, домра являлась необходимым и любимым инструментом в государевых палатах, а домрачи были обласканы царственными особами.

Каков же был характер исполнительства на домрах? Описаний не сохранилось; скорее всего, их и не было. На миниатюре из «Евангелия учительного» 1524 года исполнитель на домре стоит позади пирующих за столом людей, рядом с исполнителем на рожке. Как и отмечено Имханицким, весьма вероятно, домра использовалась преимущественно как ансамблевый инструмент. Домра могла сопровождать игру на рожке, или оба инструмента — и домра, и рожок — сопровождали пение пирующих. На других обнаруженных миниатюрах из лицевых Псалтирей, Апокалипсисов и Евангелий XVI—XVII веков исполнители на домрах также изображены в окружении музыкантов с

другими инструментами. Это наблюдение для Имханицкого стало одним из оснований утверждать, что «старинная русская домра XVI—XVII столетий, судя по зарисовкам, использовалась в совместной игре с другими инструментами» и «предназначалась прежде всего для коллективного музицирования» [9, с. 63]. Но большинство рукописных миниатюр XVI—XVII веков с изображением домры иллюстрируют один и тот же библейский сюжет — составление пророком Давидом Псалтири. В этом сюжете имеет смысл не характер исполнительства на музыкальных инструментах, а само присутствие множества различных инструментов при данном событии. На ансамблевое использование домры указывают и другие факты.

Одним из таких фактов, несомненно, можно считать известный эпизод из книги немецкого посланника Адама Олеария, посетившего Московию в составе голштинского посольства в 1634—1635 годах: «Когда мы сидели за столом, явились двое русских с лютнею и скрипкою, чтобы позабавить господ. Они пели и играли про великого государя и царя Михаила Федоровича; заметив, что нам понравилось, они сюда прибавили еще увеселение танцами <...>» [21, с. 18—19]. Немец Олеарий называет увиденные им инструменты известными ему наименованиями. Между тем, на прилагаемой иллюстрации он изобразил древнерусский гудок и, вероятно, древнерусскую домру (сомнение объясняется лишь тем, что инструмент изображен не полностью). Это свидетельство убеждает нас в том, что помимо аккомпанемента пению, домра в ансамбле с гудком могла сопровождать русскую пляску. Кроме того, в документах XVII века сохранились записи о «домришке» и «домре басистой», что дало повод еще Фаминцыну предположить существование тесситурных разновидностей домр: «Если отличали домры большие басистые, то несомненно существовали и малые высокие (дискантовые), к которым следует отнести вышеназванное “домришко” <...>» [10, с. 326]. Если это предположение верно, то музицирование на домрах должно было быть довольно развитым искусством: помимо аккомпанемента домра могла исполнять сольную партию, какой-нибудь наигрыш — для этого мог использоваться инструмент с высокой тесситурой (предположительно, домришко). Впрочем, с этим предположением небезосновательно спорит И.Ф. Петровская, указывая на возможную неверную трактовку первоисточников: «Приведенные Фаминцыным примеры неубедительны. Домришка, купленная в 1643 году (не в 1644) для состоявшей при царице “дурки”, вероятно, детская; “домра большая басистая, в влагалище деревянном, черном” в описи имущества князя Василия Васильевича Голицына — это, по-видимому, виолончель <...>» [1, с. 162].

Известный эпизод из жития протопopa Аввакума характеризует домру как инструмент, сопровождающий пляску: «Прийдоша в село мое плясовые медведи с бубнами и с домрами, и я, грешник, по Христе ревнуя, изгнал их, и хари и бубны изломал на поле един у многих и медведей двух великих отнял <...>» [22, с. 62]. Домры

и бубны в данном случае должны были нести ритмическую функцию. Вероятно, здесь характер игры на домре был тот же, что и позднее на балалайке, — бряцание по струнам указательным пальцем, либо с помощью пeryшка или щепочки. Выпрямленный указательный палец на многих изображениях домрачеев подкрепляет это предположение. Имханицкий в старинном азбуковнике обнаружил толкование слова «било»: оно представляло собой «пиорко, которым на струнах бряцают» [9, с. 59<sup>5</sup>]. Но, возможно, бубен отбивал ритм, в то время как домра исполняла незатейливый наигрыш.

Примечателен и отрывок из письма Аввакума своей духовной дочери Маремьяне Феодоровне: «В другую ночь не смею спать, лежа молитвы говорю. Прискочиша множество бесов, и един сел с домрою в углу на месте, где до тово просвира лежала. И прочии начаша играти в домры и в гутки» [22, с. 240]. Видение протопопы — несомненно, преломление современной ему действительности, в которой домры нередко звучали в ансамбле с гудками. Оба эпизода также очень характерны с точки зрения отношения духовенства того времени к игре на музыкальных инструментах.

Совсем иной характер могло носить исполнительство на домрах в царских палатах. Важными деталями в облике царских домрачеев представляются два обстоятельства: первое — домрачеи, особенно действующие на царицыной половине, отмечены слепыми, и второе — домрачеи, согласно документам, одновременно были и бахарями, то есть рассказчиками сказок, былин. Для сопровождения неторопливого рассказа, вероятно, использовались приемы игры, подобные приемам игры на гусях — перебирание струн, или арпеджированные аккорды; это тем более вероятно, что на некоторых изображениях древнерусских домр насчитывается до шести струн.

Наиболее часто домра встречается в документах XVI—XVII веков, касающихся деятельности скоморохов. Почти всех исследователей удивляет, что домра не упоминается в Стоглаве (1551) и Домострое, что может говорить об относительно небольшом ее распространении еще в середине XVI века. Однако количество упоминаний домры возрастает к XVII столетию. Скоморошество было ярким явлением жизни целой эпохи: можно сказать, что в средневековой Руси представления скоморохов были одной из немногих форм развлечений, доступных русским людям. Их игрища и представления служили необходимой составляющей народных праздников, в которых перемешались христианские и языческие обряды — Рождества, Святки, Масленицы и др. «Язычество как культ было подорвано, но языческая обрядность продолжала существовать на началах двоеверия» [7, с. 30]. В представлениях скоморохов неизменно присутствовала «гудьба», то есть игра на музыкальных инструментах, сопровождающая пение и пляски. «Прямых описаний роли скоморохов на

самих игрищах мы не знаем, многочисленны же косвенные данные позволяют утверждать, что скоморох был на игрищах центральной фигурой. Существенную роль имело здесь, по-видимому, его умение играть на том или ином музыкальном инструменте» [7, с. 122].

Несмотря на все запрещения со стороны духовенства, к XVI веку скоморошья деятельность становится фактически профессией, причем вполне легальной. Как отмечает А.А. Белкин, «существовало несколько категорий русских скоморохов: одни постоянно жили в деревне, это оседлые непрофессиональные скоморохи; другие постоянно жили в городе и, надо думать, были профессионалами; третьи — скоморохи «походные», или бродячие, странствующие, не имеющие хозяйства, безусловно профессионалы» [7, с. 110]. Среди них были скоморохи «описные», которых записывали в писцовые и окладные книги, потому что они способны были «тянуть тягло», то есть платить подати; такой скоморох в непраздничное время мог заниматься «обычными, свойственными горожанам делами — ремеслами, торговлей и др.» [7, с. 110]. То же можно сказать и об «описных» деревенских скоморохах. Очевидно, как раз «описные» скоморохи в большинстве своем были оседлыми, имели свои дома, а скоморошеством занимались в дни праздников, любительски; хотя, не исключено, что скоморошество служило для них средством дополнительного заработка, так как «оседлые скоморохи в писцовых и переписных книгах в большинстве случаев названы малоимущими» [1, с. 119].

«Неописные» — не попавшие в списки скоморохи — не способны были платить подати. Вероятно, у них могло быть какое-то имущество, они могли быть как оседлыми, так и странствующими артистами, но все же существование их было более зависимо от скоморошьяго ремесла. Возможно, среди них было больше владеющих и «хитростями художественными», и музыкальными инструментами. И наконец, бродячие скоморохи, все имущество которых зачастую состояло только из скоморошьяго инвентаря, добывали себе пропитание исключительно скоморошеским ремеслом — вот они-то и были настоящими профессионалами, «а необходимость зарабатывать на хлеб насущный ежедневно исключала возможность играть только на праздниках. Походные скоморохи обязаны были, таким образом, создавать особый репертуар» [7, с. 115]. Для нас более всего интересна именно эта последняя категория — бродячие скоморохи-профессионалы, так как, вероятно, именно с ними была связана судьба домры. Именно для «походных» скоморохов, чья деятельность не зависела от праздников, было важно развивать свое ремесло, вносить в него что-то новое, поскольку «их репертуар складывался уже независимо от игрищ и обрядов и приобретал самостоятельный смысл и интерес» [7, с. 115]. Они должны были быть изобретательны, чтобы в непраздничное время отрывать людей от дел, собирать народ «на потеху», должны были совершенствовать свое мастерство, в том

<sup>5</sup> Со ссылкой на [18, Ф. 717, № 18. Л. 93 об.]; Азбуковник XVII века // РНБ. Соловецкое собр. Ф. 717, № Л. 18. Л. 93 об.

числе и в игре на музыкальных инструментах. Документы свидетельствуют, что в первой половине XVII века «скоморохов, проживавших в сельской местности, практически не было» [7, с. 107], зато известно о скоморохах, которые перемещались по различным местностям «ватагами», иногда по нескольким десяткам человек. Нередко они играли «силно», то есть насильно, вымогая хитростью или угрозами вознаграждение за свой труд, а иногда и совмещая свой артистический промысел с откровенным разбоем: пока одна часть скоморошьей «ватаги» устраивала представление, другая попросту грабила опустевшие дома и дворы. Об этом свидетельствуют челобитные и уставные грамоты XVI—XVII веков, в которых содержатся просьбы или предписания, чтобы скоморохам «силно» не играть в той или иной местности. Важным условием для деятельности походных скоморохов была возможность «устроить представление без долгих приготовлений и в любых условиях» [7, с. 116]. Вероятно, к одной из форм такого представления относится медвежья потеха, о которой писал протопоп Аввакум и в которой участвовали домры.

Итак, располагая достаточно большим количеством источников, можно утверждать, что к середине XVII века домра была широко распространенным инструментом на Руси. Однако, начиная с декабря 1648 года, с появлением ряда «антискоморошьих» указных грамот вступившего в том же году на престол царя Алексея Михайловича, постепенно прекращаются и упоминания домры в документах. В этих указных грамотах, наряду с осуждением пьянства, сквернословия, суеверий и языческих обрядов, содержатся предписания местным властям, чтобы православные христиане «скоморохов с домрами и с гуслими, и с волынками, и со всякими играми <...> в дом к себе не призывали», «а где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды <...> выимать и, изломав <...> жечь», «а которые люди от того ото всего богомерского дела не отстанут <...> тех велеть бить батоги» [17, с. 66—67]. В течение последующего десятилетия копии и списки с двух основных указных грамот 1648 и 1649 годов рассылались по разным регионам России — в Курск, Дмитров, Тобольск, Шую, Кострому, Кашин и др. Кроме того, в 1652—1653 годах появились уставные грамоты, в которых скоморохам запрещалось играть и в кабаках (кружечных дворах): «А бубны, и сурны, и домры, и гудки велел ломать без остатку, а хари велел жечь» [1, с. 77]. К концу XVII столетия упоминание о домре в письменных источниках более не встречается. Правда, изображение этого инструмента еще можно обнаружить на миниатюре из Апокалипсиса последней трети XVII века; а на то, что изображена именно домра, указывает недвусмысленная подпись сверху: «лик домер» [23]. Но это, пожалуй, одно из последних известных изображений древнерусской домры. Получается, что существовавший в течение почти полутора столетий музыкальный инструмент практически на пике своей популярности выходит из употребления

за считанные десятилетия. Что же изменилось? Ведь гневные голоса священнослужителей в отношении инструментальной музыки звучали и раньше.

В исчезновении домры, пожалуй, больше загадок, чем в ее происхождении и появлении на Руси. Если музыкальные инструменты, как полагает большинство исследователей, были сожжены «без остатку», как предписывалось указами, то почему другие видные «скоморошьи» инструменты продолжили свое существование — практически все, за исключением домры? И в XVIII, и в XIX веке встречаются гусли, гудки, лиры (рыле) и др. «Гудок известен еще был в обращении русского народа и в XIX столетии: на это указывают авторы начала XIX в. Фетис и Плюшар (“Энциклопедический словарь”); протоиерей Разумовский в 60-х годах пишет, что гудок попадает еще в Малороссии и низовых приволжских губерниях» [24, с. 19]. Гусли не только не исчезли из употребления, но в XVIII и в XIX веках даже совершенствовались музыкантами-любителями, в том числе и выходцами из духовной среды; у Фаминцына есть сведения о выпущенной в 1808 году «Школе игры на гусях» Федора Кушенова-Дмитревского, а еще ранее, в 1802 — об «Азбуке» для гуслей Максима Померанцева [25, с. 109—110]. Но куда же и, главное, почему пропадает домра?

Очевидно, домра была более тесно связана с искусством скоморохов, чем другие инструменты. Одно из подтверждений тому — сохранившиеся пословицы: «Рад скомрах о своих домрах», «Любить игра — купить домра» [26, с. 465]. Но самый сильный аргумент в пользу этой версии, конечно, исчезновение домры из музыкальной практики вместе с явлением скоморошества. Ведь на музыкальных инструментах могли играть не только скоморохи. Первое упоминание домры свидетельствует о священнослужителях, играющих «в домры». В требниках XVII века, как отмечает Петровская, «есть исповедные вопросы мирянам, подтверждающие, что музыкальные инструменты бытовали в народе: “Или в струны и в сопели и иными играми тешился?”... Скоморохи не тешились, а тешили других» [1, с. 141]. Кроме того, «в писцовых и переписных книгах, где требовалось точное обозначение профессии, запись рядом скоморохов и музыкантов конкретных музыкантских специальностей — обычное явление: скоморохи и гусельники, скоморох и рожечники, скоморох и гудочник» [1, с. 139<sup>6</sup>]. По мнению И.Ф. Петровской, такие записи указывают прежде всего на то, что были и народные музыканты-любители, не-скоморохи. Действительно, писцовые книги XVI—XVII веков должны были точно фиксировать род занятий, и указание рядом скомороха и гусельника может говорить о том, что гусельник — не-скоморох. Но, вероятно, соседство рядом скомороха и исполнителя на каком-либо музыкальном инструменте объясняется не тем, что последний не являлся скоморохом, а тем, что в среде скоморохов к XVII столетию уже отчетливо выделялись артисты различных «уз-

<sup>6</sup> Со ссылкой на: [14, с. 151, 153].

ких» специализаций: «Бывшие скоморохи превращаются теперь в музыкантов, и естественно, что документы начинают давать нам сведения о домрачах, гусельниках и т. д. наравне со скоморохами <...>» [7, с. 107]. Исчезновение домры вместе с прекращением деятельности скоморохов говорит в пользу ее преимущественного функционирования именно в «профессиональной» среде — в среде зарабатывающих на пропитание «походных», или бродячих, скоморохов.

Подтверждает это предположение и то, что домра, за исключением пары пословиц, не встречается в фольклоре. А между тем, другие инструменты — гусли, гудки, скрипки упоминаются и в былинах, и в народных песнях. Думается, одна из причин кроется в загадке происхождения домры — в том, что она была заимствована и пришла в русский быт не так давно в сравнении с другими инструментами: «Это отсутствие названия домры в народных песнях <...> дает повод предполагать, что данный инструмент представлял в России предмет чужеземный, заносный, усвоенный игравшими на нем скоморохами <...>» [10, с. 363—364]. Любителей игры на домрах, не-скоморохов, в народе, вероятно, было немного. Немаловажным здесь представляется то, что струны для домры, да и сами инструменты, как уже было отмечено, нужно было покупать, а для забавы, для потехи это мог позволить себе не каждый человек. Вполне вероятно, что мастеровое производство и продажа домр постепенно сошли «на нет» в сложившихся обстоятельствах, поскольку с гонениями на скоморошество спрос на домры в профессиональной среде значительно упал, да и сама среда со временем перестала существовать.

В подтверждение версии безжалостного истребления домры в источниках также часто приводится цитата из Олеария, который утверждал, что «нынешний патриарх, два года тому назад <...> запретил русским вообще инструментальную музыку, велел забрать инструменты в домах, и однажды пять телег, полных ими, были отправлены за Москву-реку и там сожжены» [17, с. 325]. Это свидетельство о сожжении пяти возов инструментов весьма подозрительно, ведь известно, что в последний раз Олеарий посетил Московию несколькими годами ранее, чем вышли «антискоморошьи» указы, — в 1643 году. «Сообщение Олеария недопустимо подавать как свидетельское показание. Может быть, кто-нибудь найдет подтверждение, но пока это только легенда, притом неясного происхождения» [1, с. 94].

Еще одно предположение относительно причин исчезновения домры — боязнь жестоких наказаний за игру на этом инструменте. Ряд исследователей придерживаются мнения о том, что карательные меры, которыми грозили «антискоморошьи» указы, были исполнены в точности. Но в последнее время появилась и другая точка зрения: «В трудах авторов, утверждавших этот миф, нет ни одного упоминания о действительном наказании на основании грамот 1648—1653 годов конкретного скомороха или другого народного музыканта

<...>» [1, с. 81]. И далее: «Местные светские власти, как и раньше, нередко (вероятно, даже в большинстве случаев) благоволили скоморохам и народному музицированию. Отписки воевод о выполнении царского указа — скорее всего именно отписки в нынешнем понимании термина» [1, с. 86]. «Бить батогом», что означало «бить батогами», по мнению Петровской, не являлось для того времени серьезным наказанием. Между тем, известно, что батогами можно было забить до смерти: «Менее тяжким, хотя достаточно мучительным наказанием было битье батогами, т. е. тонкими палками, которыми преступника, растянутого на земле и раздетого до рубашки, два палача колотили по спине, а иногда и по животу; в последнем случае наказание, по словам Рейтенфельтса, иногда имело смертельный исход» [27, с. 66]. По-видимому, этого было вполне достаточно, чтобы сильно сократить число охотников играть на музыкальных инструментах, но недостаточно для того, чтобы музыкальный инструмент совершенно прекратил существование.

Более всего удивительно исчезновение домры фактически на пороге новой эпохи — эпохи Петра I, безусловно, более светской во всех отношениях. Но в этом-то парадоксе, думается, и скрыта основная, более глубокая причина исчезновения как домры, так и скоморохов. С осуждением скоморошеского ремесла объединенными усилиями церкви и государства русские музыкальные инструменты, если так можно выразиться, лишаются поддержки на государственном уровне. И происходит это не в «бурную» эпоху реформатора Петра, а при его отце, Алексее Михайловиче, прозванном «Тишайшим». Начинается смена культурной «ориентации»: активный процесс интеграции российского государства и общества в европейскую культурную среду. Параллельно идет церковная реформа, ознаменовавшаяся расколом. Культурный «раскол», культурное расслоение происходит и в русском обществе.

До середины XVII века русское общество не слишком различалось в жизненном укладе и в культурном отношении, особенно в части развлечений; высшие слои в этом смысле отличались от народа разве что пышностью церемоний и богатством. Скоморохи, как уже было сказано, были желанными гостями не только на народных гуляньях, но и в царских палатах. Как пишет Забелин, «мирская жизнь брала свое и самый дворец <...> оставался в этом отношении таким же, как и весь народ, обыкновенным мирянином, привязанным к своим стародавним забавам и утехам» [4, с. 256]. Отмечая склонность русских к пьянству и сквернословью, иностранцы нередко замечали, что «совершенно тот же характер носило и пьянство знатных людей, даже царских великих послов, которые в чужих странах не знали меры <...>» [26, с. 62], а «национальные ругательства были так же обычны в хоромах высокопоставленных лиц, как и среди уличной толпы» [26, с. 59]. Мы видели, что царь Михаил Федорович и царица Евдокия Лукьяновна «тешились» теми же музыкальными

инструментами, что развлекали на праздниках и гуляньях простой народ.

С восшествием на престол Алексея Михайловича, «ревнителя благочестия», ситуация меняется, прежде всего, среди его окружения. На его свадьбе, в отличие от свадьбы его отца Михаила Федоровича, не звучат музыкальные инструменты, а поются духовные стихи. Вокруг молодого царя образуется «Кружок ревнителей благочестия», во главе с царским духовником Вонифатьевым; деятелями этого кружка и были иницированы указы грамоты 1648—1649 годов, проложившие «водораздел» между музыкальной культурой Древней Руси и Нового времени, на несколько десятилетий ранее петровских реформ. В первую очередь, из придворного быта исчезают традиционные русские инструменты, «обычные при царе Михаиле домашние утехы дворцовой Потешной палаты при его сыне были оставлены» [4, с. 296]. К сожалению, в борьбе за нравственность наряду с вредными и пагубными привычками русских людей была подвергнута унижению и самобытность русского человека, к дурным качествам и склонностям его без всякого разбору были причислены и лучшие его черты, творческие силы и способности.

Но жизнь берет «свое»: придворный этикет обязывает, каким бы ревностным аскетом ни был царь, иметь при дворе сферу развлечений. Прекратила существование Потешная палата, но уже в 1651 году был выстроен в Кремле Потешный дворец, в котором на западный манер стали проводить первые «маскерады», сопровождаемые игрой на европейских музыкальных инструментах. Новые формы искусства, такие, как театр, занимают место прежних скоморошских игрищ. Этим новым формам, ориентированным на западноевропейскую культуру и из нее же заимствованным, соответствует другой, более развитый музыкальный инструментарий. Конечно, скрипки и всевозможные органы существовали и ранее, наряду с русскими инструментами в Потешных палатах Кремля; но они имели альтернативу в виде самобытных русских инструментов. Однако в царствование Алексея Михайловича традиционная музыкальная культура вытесняется из царских палат, с этого времени она становится уделом только простого народа.

Как уже было отмечено, западноевропейские инструменты и музыкальная культура находились к середине XVII века на несравнимо более высоком уровне развития. Скрипка, изначально называемая «фидель», которая довольно длительное время была презираема европейской аристократией как инструмент простонародный, в XVII веке практически приобретает свой современный вид и конструкцию. Вместе с тем были времена, когда ее не допускали в придворный быт: «Пренебрежительное отношение к скрипачу и его инструменту часто проявляется в различных идиомах, поговорках, а также в документах и памятниках литературы XVI—XVII веков» [2, с. 100]. Но к середине XVII века, с расцветом знаменитой Кремонской школы скрипичных

мастеров — семейств Амати, Страдивари, Гварнери, с усовершенствованием конструкции инструментов, благодаря творчеству таких композиторов-скрипачей, как Корелли, Витали, а позднее Вивальди, Тартини и других композиторов, скрипка начинает стремительный взлет к вершинам музыкального Олимпа.

На Руси вместе с запретом на скоморошество, которое было объявлено социально неприемлемым явлением, изгнанию подвергаются и старинные русские музыкальные инструменты, в числе которых, прежде всего, скоморошеская домра. Последнее упоминание домры в письменных документах мы встречаем в «Памяти митрополитических дел приставу Матвею Лобанову о запрещении скоморохам и медвежьим поводчикам промышлять играми в Устюжском и Соль-Вычегодском у.» (1657): «Чтоб отнюдь скоморохов и медвежьих поводчиков не было, и в гусли бы и в домры и в сурны и в волынки и во всякия бесовския игры не играли <...>» [17, с. 79]. Вследствие указов 1648—1649 годов профессиональные игроки на домрах — домрачеи — уже не могли легально осуществлять свою деятельность и совершенствовать свои национальные инструменты. По-видимому, многие музыканты-исполнители «переквалифицировались» в соответствии с духом нового времени: «игрок для плясок, превратился в музыканта-инструменталиста (оркестрового или солиста), меняющего гусли и домры на инструменты современного западноевропейского оркестра; в народе же преемниками его являются остановившиеся приблизительно на прежней элементарной степени развития бродячие или оседлые народные музыканты» [20, с. 174]. К XVIII столетию какие-либо упоминания домры в источниках прекращаются. Правда, существует версия о перерождении профессиональной скоморошьей домры в более примитивную, кустарную ее разновидность — балалайку. Но факт остается фактом: древнерусская домра закончила свое существование в середине XVII столетия, так и не получив возможности для совершенствования и развития.

Ориентацией на Европу, унижением самобытных музыкальных инструментов русскому музыкальному искусству был нанесен невосполнимый ущерб. Несмотря на богатейшее вокально-хоровое наследие, отечественная музыкальная культура оказалась обделена в сфере инструментальной музыки. В определенный исторический период древнерусские музыкальные инструменты в условиях конкуренции с западноевропейским инструментарием не получили шанса на дальнейшее развитие. На протяжении двух с половиной веков, постепенно вымирая, они были обречены влачить жалкое существование, пока ими не заинтересовался выдающийся музыкальный деятель XIX — начала XX века Василий Васильевич Андреев (1861—1918). К счастью для национальной музыкальной культуры, этот выдающийся музыкант усовершенствовал и реконструировал многие из них, а домру фактически воссоздал заново. Именно благодаря В.В. Андрееву сегодня можно не только соприкоснуться с глубинными национальными музыкальными истоками, но и гордиться ими.

### Список литературы

1. Петровская И.Ф. Другой взгляд на русскую культуру XVII века. Об инструментальной музыке и о скоморохах: исторический очерк. — СПб.: Композитор, 2013.
2. Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. — М., 1959.
3. Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. — М., 2006.
4. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей. — СПб., 1915.
5. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. Т. 43. — М.: Терра, 1992.
6. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. — М.: Классика-XXI, 2003.
7. Белкин А.А. Русские скоморохи. — М.: Наука, 1975.
8. Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу / пер. и комм. А.П. Ковалевского; под ред. И.Ю. Крачковского. — М.; Л.: Изд.-во АН СССР, 1939.
9. Имханицкий М.И. Становление струнно-щипковых инструментов в России. — М., 2008.
10. Фаминцын А.С. Домра и сродные ей танбуровидные инструменты русского народа // Скоморохи на Руси. — СПб.: Алетейя, 1995.
11. Ибн-Даста Абу-Али Ахмед Бен Омар. Известия о хозарах, буртасах, болгарях, мадьярах, славянах и руссах / пер. и ком. Д.А. Хвольсона. — СПб., 1869.
12. Привалов Н.И. Танбуровидные музыкальные инструменты / Известия С.-Петербур. общества музыкальных собраний, вып. 6. — СПб., 1905.
13. Поучения митрополита Даниила // Памятники старинной русской литературы. В 4-х вып. — СПб., 1862. — Вып. 4.
14. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII столетия. Т. 1. — М.; Л., 1928.
15. Айналов Д. История древнерусского искусства. Вып. 1. — Киев, 1915.
16. Яковлев Ю.В. История русской домры: на подступах к новому прочтению [Электронный ресурс] // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: сб. науч. тр.: в 2-х частях. Вып. 2, ч. I. — М.: Гос. республ. центр рус. фольклора, 1993. — Режим доступа: <http://nar-val.ru/p75.htm>
17. Власова З.И., Фрэнсис Е.П. Скоморохи в памятниках письменности. — СПб., Нестор-История, 2007.
18. Азбуковник XVII века // РГБ НИОР. Ф. 299. № 1.
19. Таможенные книги Московского государства XVIII века: в 2-х т. — М.; Л., 1950. — Т. I.
20. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси // Скоморохи на Руси. — СПб.: Алетейя, 1995.
21. Оlearий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / пер. А.М. Ловягина. — СПб., 1906.
22. Житие протопопы Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения // под общ. ред. Н.К. Гудзия. — М., 1960.
23. РГБ. Ф. 98, № 1342. Л. 193.
24. Привалов Н.И. Гудок, древне-русский музыкальный инструмент в связи с смычковыми инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование. — СПб., 1904.
25. Фаминцын А.С. Гусли. Русский народный инструмент. — СПб., 1890.
26. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. — М., Русский язык, 1978. — Т. I.
27. Нечаев В.В. Уличная жизнь Москвы в XVI—XVII вв. // Москва в ее прошлом и настоящем. Ч. II. — М., 1910.

УДК 738/7.04  
ББК 63.4(4Укр)Щ61

А.Л. ЩЕРБАНЬ

## ОРНАМЕНТАЦИЯ КЕРАМИКИ КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ПРИЗНАК КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ КЕРАМИКИ ЛЕВОБЕРЕЖНОЙ УКРАИНЫ)

Характеризуются два направления в изучении орнаментации керамики Левобережной Украины: этнокультурное и мировоззренческое. Выделены восемь периодов расцвета орнаментированной керамики, большая часть которых связана с инокультурными влияниями. Проанализирована вероятная семантика отдельных орнаментальных элементов.

*Ключевые слова:* керамика, орнамент, Левобережная Украина, крест.

**К**ерамика — изделия из гончарной глины, обожженные при температуре 60—1100°C, — очень долговечна. Целые или фрагментированные глиняные изделия хранятся тысячелетиями в любых природных условиях в отличие, например, от изделий из органических материалов (растительного и животного происхождения).

Поэтому на территории Левобережной Украины с эпохи неолита — времени появления в регионе керамики (по современным исследованиям В.А. Манько — с последней трети VII тысячелетия до н. э. [1, с. 93]) — эти изделия оказываются в числе наиболее многочисленных находок при исследовании археологических памятников.